

RELIGACIÓN

R E V I S T A

Distanciamiento afectivo. Escenas y escenarios del arte contemporáneo

Affective distancing. Scenes and scenarios of contemporary art

Arturo Díaz Sandoval

RESUMEN

El presente trabajo tiene como propósito plantear el problema del drama aristotélico, cuya tradición se ha extendido al fenómeno de la representación política y su consecuente dominio sobre los afectos. Por el contrario, el teatro que apela a la tradición de la *communitas* requiere del ejercicio del distanciamiento afectivo con el propósito de propiciar la participación crítica entre los espectadores y el actor. Se exponen dos prácticas escénicas para dar muestra de esta distinción y se coloca la reflexión en el contexto político reciente, con el que se muestran las consecuencias negativas de los mecanismos de representación y su manipulación afectiva de la modernidad capitalista en el territorio latinoamericano. Por una parte, se expone la crítica a la puesta en escena de la obra *Tártaro. Réquiem de cuerpo presente* por el niño que aprendió a matar del joven autor mexicano Sergio López Vigueras, como representativa de ese teatro afincado en su tradición hegemónica, mismo que, a decir de Brecht, si bien se circunscribe dentro de un fenómeno social válido en una época pasada, sin embargo, se convierte en la actualidad en un obstáculo para la función social de las artes representativa que se han apoderado de la afectividad del público para su manipulación mediática. En otro sentido, como una vía para mostrar la urgencia del distanciamiento afectivo, se aborda la pieza escénica *Pandemonium*, la tregua del caos, de la artista joven Michelle Solano, quien afianza su trabajo como representativa de las personas que tienen como bagaje cultural las ruinas de un Estado sometido a las leyes del narco y de las violencias sistémicas, y a quienes se ofrenda un duelo poético compasivo, con el que se logra componer un concierto a la manera política de la compositora de canción de protesta, la tamaulipeca Judith Reyes, en un afán de hacer del escenario un espacio donde se entregue un mensaje y se recoja el sentir y los problemas de los asistentes.

Palabras clave: Giro afectivo; escena rebelde; distanciamiento.

Arturo Díaz Sandoval

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura | Ciudad de México | México. adiaz.citru@inba.edu.mx
<http://orcid.org/0000-0001-8488-3573>

<http://doi.org/10.46652/rgn.v8i38.1148>
ISSN 2477-9083
Vol. 8 No. 38 octubre - diciembre, 2023, e2301148
Quito, Ecuador

Enviado: octubre 07, 2023
Aceptado: diciembre 13, 2023
Publicado: diciembre 28, 2023
Publicación Continua



ABSTRACT

The purpose of this article is to raise the problem of the Aristotelian drama, whose tradition has extended to the phenomenon of political representation and its consequent dominance over affections. On the contrary, the theater that appeals to the *communitas* tradition requires the exercise of affective distancing with the purpose of promoting critical participation between the spectators and the actor. Two scenic practices are exposed to show this distinction and the reflection is placed in the recent political context, with which the negative consequences of the representation mechanisms and their affective manipulation of capitalist modernity in the Latin American territory are shown. On the one hand, a criticism of the staging of the play *Tártaro*, present body requiem for the boy who learned to kill, by the young Mexican author Sergio López Vigueras, is exposed as representative of that theater rooted in its hegemonic tradition, which, according to Brecht, although it is circumscribed within a valid social phenomenon in a bygone era, however, today it becomes an obstacle to the social function of the representative arts, that have taken over the use and abuse of the affectivity of the public. In another sense, as a way to show the urgency of affective distancing, the stage piece *Pandemonium*, the truce of chaos, by the young artist Michelle Solano, who strengthens her work as representative of people who have ruins as cultural baggage, addressed of a State subjected to the laws of drug trafficking and systemic violence, and to whom a compassionate poetic duel is offered, with which it is possible to compose a concert in the political manner of the protest song composer, Judith Reyes from Tamaulipas, in an effort to make the stage a space where a message is delivered and collect the feelings and problems of the audience.

Keywords: Affective Turn; rebellious scene; distancing.

Introducción

En una ocasión alguien me decía, pobre de Judith Reyes, sí, pues hace el esfuerzo por hacer su canción. Lo malo de ella es que no tiene vinculación con las masas, por eso nadie la conoce. Yo me puse a pensar y encontré que algunos compañeros creen que, porque cantan en un auditorio con 10,000 o 100,000 gentes, están vinculados con las masas. Esto no es tener vinculación con las masas, esto es hacer el show, esto es hacer el espectáculo. La vinculación con las masas, considero yo, es cuando tú participas con ellos en sus luchas, que estás penetrado, que estás difundido a ellos. De otra manera solamente somos el que está al fondo. Es que algunas veces nosotros estamos poniendo, en boca de la gente, que solamente responde a la emotividad, conceptos que ni siquiera saben, simplemente están palmeando, zarandeándose porque tenemos un sentido del ritmo y queremos, en ese momento, hacer algo. Es lo mismo que hace la burguesía con el fútbol. Nos desahogamos a través del fútbol o de los toros [...] En una ocasión, salta uno del público: Judith, me permites que cante una canción. Sí como no, ven, anda aquí está la guitarra. Se pone a cantar y empieza a palmear la gente, a zarandearse y todo y le digo yo: Continúa. No, si yo ya lo único que quise es que la gente estuviera animada. Dije: pues ya me jodiste mano, claro, porque yo quiero un auditorio atento, que me escuche y no un público al que estés zarandeando allí, porque no es eso lo que yo vine a hacer aquí. Yo quiero entregar un mensaje o recoger una impresión, un comentario, saber qué piensan, qué problemas tienen, establecer un diálogo entre ellos y no hacer el show “aquí yo, mira qué a toda madre, qué vieja cómo se zarandea a todo dar”. Eso no es lo que yo vine a hacer. Entonces, qué es lo que yo quiero hacer, qué es lo que quiere hacer Judith Reyes ¿quiere hacer arte?, ¿quiere hacer canción?, ¿quiere hacer espectáculo?, ¿quiere hacer el show?, o ¿quiere hacer política? Yo, Judith Reyes, quiero hacer política.

Judith Reyes

Este largo epígrafe resulta significativo en el planteamiento del presente trabajo, que intenta poner en diálogo el conflicto que hoy observamos en la sociedad del espectáculo, en los términos en que llamara Guy Debord a la distribución y consumo de las artes como mercancías destinadas al entretenimiento. El testimonio de Judith Reyes (1924-1988), es muestra de su posición como compositora comprometida con los movimientos sociales obrero, campesino y estudiantil, a través de los cuales su música se volvió pionera de la canción de protesta, el espacio donde fuera posible entregar un mensaje y recoger el sentir y los problemas de las comunidades oprimidas. En este pensamiento se sustenta claramente la crítica al modo en que los artistas del espectáculo están más dispuestos a sacudir las emociones del público, impidiendo lo que ella llama conexión con las masas, propiciando sometimiento a la rígida estructura del aparato, por divertir en lugar de generar la cercanía del arte entre los individuos, capaz de distribuir afectos sostenidos por una postura crítica y empática.

A diferencia de las estrategias de análisis semiótico o hermenéutico que el giro lingüístico proporciona sobre las estructuras de intervención social, los humanistas hemos aceptado, de los estudios que las ciencias sociales han realizado a partir del giro afectivo, que los cambios en las maneras en que nos relacionamos y somos afectados están vinculados por los usos y manejos sobre las emociones (Lara y Domínguez, 2013). De ahí la importancia de conocer los acercamientos que distintas prácticas artísticas hacen para abordar las relaciones entre públicos, espectadores o comunidades, que pueden reforzar o alterar las dominaciones y la distribución de lo sensible.

Preocupa observar el incremento en el poder con que los *más media* usurpan de los afectos su potencial comunitario. Con el propósito de extender la soberanía individualista, los capitales socavan de las personas el espíritu humano y lo devuelven al mundo como envases vacíos, entes sin alma. En contrapeso, ciertas obras de arte intentan, de manera axiomática, trabajar sobre contenidos para restituir las pérdidas y resarcir los daños o, en el mejor de los casos, evitar las derrotas de los seres en agonía. Aunque las prácticas artísticas que procuran el bienestar de los individuos, en el sentido de generar estructura crítica, son escasas, sin embargo se vuelve importante dar cuenta de los modos en que éstas propician el distanciamiento afectivo necesario para hacer funcionar dispositivos capaces de desarticular las formas de convocar y mover las emociones al servicio del espectáculo, lugar donde los afectos sirven para la coerción de voluntades que suelen ser moldeadas bajo la presión de una modernidad decadente que, en lugar de concebir la diferencia, propicia la reiteración de signos, “porque la misma modernidad condena la existencia pensante al desarraigo” (Grave, 2017, p. 259).

Como pensamiento en devenir, el distanciamiento afectivo intenta generar una oscilación entre la utopía y la urgencia por frenar la vorágine de la manipulación mediática sobre las emociones. El teatro ahí es el lugar indiscutible para recoger los sentires comunes y diversos del intérprete y del colectivo o la comunidad, quienes entran en franca confrontación y debate de manera constante.

Asimismo, la invención de la fábula como recurso de entretenimiento se cuela falaz en la vida política de los pueblos latinoamericanos, montada y pergeñada, incluso, desde el aparato norteamericano, desde donde se fabrican acontecimientos show, capaces de sostener tramas teatrales amparadas en la tradición mimética aristotélica. Recién cuando esto se escribe, finaliza la semana en México con la retirada del embajador de Perú, la conmemoración a un año de los ataques de Rusia a Ucrania, la liberación de Rosario Robles luego de tres años de prisión preventiva, días que iniciaron con la condena de la corte norteamericana a Genaro García Luna, quien fuera figura central en la lucha contra el narcotráfico, secretario de seguridad pública en el gobierno de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) y descubierto como el principal operador del tráfico de estupefacientes a los Estados Unidos y líder del crimen organizado, hallado culpable por los cinco delitos de que se le acusaba; tres por tráfico de drogas, uno por delincuencia organizada y otro por falsedad de declaraciones. Estas noticias entre incendios otra vez provocados al parque primavera de Guadalajara, y a un depósito de combustible crudo en Veracruz, homicidio en Iztapalapa, la constante de desapariciones y feminicidios a lo largo del territorio, mientras tanto ondea en todas las alturas la insignia, el lábaro patrio, 24 de febrero, día de la bandera.

En el teatro se representan obras como *Príncipe y Príncipe*, otra pieza alusiva al narco, *Tártaro*; en ambas se distribuyen mitos nacionales. Al contrario de esta tradición de un teatro aristotélico, destaca y reverbera en nuestras emociones la versópera de Michelle Solano, *Pandemonium, la tregua del caos*.

Pero vámonos por partes, despacio a explicar todo esto, de tal suerte que logremos obtener un sentimiento más profundo, desterrando el mero arrebato mediático cotidiano. Entre la escena como el dispositivo y la construcción de verdades como el gran aparato, navegan las sustancias de la vida, mediante las cuales, sin tregua, somos arrastrados incesantemente a la vorágine de las simulaciones o quizá, como no lo hubiera querido Platón, de los simulacros, en donde se adoptan las imágenes de una realidad plagada de devastaciones, para armar una unidad estética que no aspira al ideal de la representación y su retórica, sino que apuesta por la presentación de la persona, como aquel teatro originario griego de las grandes dionisiacas donde la música acompañaba la voz del cantor de su tragedia. Hagamos el pacto de no-invasión, observemos y escuchemos los acontecimientos, sumémonos a:

...la batalla de Nietzsche contra la tradición metafísica-moral [que] se dirige también contra la sabiduría decadente de ésta, sabiduría concentrada en el juicio 'la vida no vale nada' [...] El juicio no valora la vida, sino a los individuos que en él encuentran la guía para asumir y soportar su existencia dentro de culturas históricas particulares. (Grave, 2018, p. 51)

Los efectos del caso García Luna, quien luego de varios años de haber sido preso, juzgado y hallado culpable, derivados de la resolución del juicio realizado en los Estados Unidos de Norteamérica al exfuncionario mexicano, tuvieron repercusiones directas en las dinámicas de la vida social en México de manera inmediata. Acá comenzaron a observarse las dinámicas que continuaron a la trama, misma que durante cinco semanas sostuvo la atención de la prensa durante el

desarrollo del “evento” y que movilizaron a la clase política a hacer leña del árbol caído. El delirio se sostiene, “Aristóteles se duplica. El rechazo de la teatralidad, de la codificación, de lo espectacular, que es el ideal aristotélico, frente al deseo de actuar verdaderamente con actores ciudadanos, aprisiona al teatro en la paradoja de la ilusión.” (Dupont, 2017, p. 83, trad. mía) Esta paradoja pone al centro al personaje para dejar entrar al aparato que se encargará de recargar todo su peso en la figura protagónica que sucumbe a su propio destino, sin remisión de otros actores partícipes de un mito que no es el de una persona solitaria y de cuyos actos todos los involucrados se lavan las manos y aprovechan para expiar sus culpas. En la emisión de radio de Aristegui noticias, del día 22 de febrero del año en curso, durante la mesa de debate se hace hincapié en que:

Estamos hablando de Genaro García Luna, el ex secretario de seguridad pública y estamos tomando este caso, pues para hablar de todo lo que ha ocurrido, porque al final de cuentas acaba siendo la figura emblemática, icónica si se quiere de algo que le ha costado al país miles de víctimas [...] hablar de cómo se debe procesar algo que le ha costado al país miles de personas asesinadas, miles de personas desaparecidas. Ese es el tema, o sea García Luna es un hombre, un apellido, una figura que no es un solitario, que forma parte de una cosa sistémica [...] si nos quedamos en el anecdotario de un funcionario corrupto que quedó en la cárcel en Estados Unidos estamos perdidos y tendríamos que replantearnos repensar reconstruir, para poder dar lugar incluso a una discusión también de memoria histórica. (Aristegui, 2023)

La catarsis genera una memoria débil si ésta se articula al andamiaje construido solamente por el giro lingüístico, que ha ponderado la hermenéutica como vía de explicación a partir de los signos que configuran el relato, una parte que puede representar el todo. La figura central como símbolo de corrupción bastaría para apelar a la tradición de una historia construida a partir del héroe o, en este caso, el villano, pasando todas las interpretaciones por su modo de ser, de actuar, de pensar, de decir, de relacionarse y de poner en juego la potencia que el entramado social y cultural le permiten, sobrepasando los confines o tal vez, porque el destino mismo lo ha colocado en el lugar sin límites, subyugado por el drama de la existencia como relato del hombre puesto en circunstancia por la fábula. En este caso particular vida y drama se hermanan a la representación y se construye el aparato teatral, modelado para llevar a una nación entera a una pérdida de sentido. Ahí estriba una diferencia sustancial con el dispositivo escénico, como veremos en las piezas que vamos a discutir en este ensayo, que intenta poner en evidencia las estrategias perversas de un sistema para mostrar la imagen real de la modernidad capitalista. Como lo asegura la periodista Carmen Aristegui, estaríamos perdidos si nos quedamos con esta figura solitaria, con el personaje de una historia que llena un capítulo de la narrativa mítica de una nación sumida en una profunda crisis de seguridad, en donde se concentra toda la responsabilidad como la peste de Tebas en Edipo. Es así que, para determinar y recargar todo el peso de la ley en ese chivo expiatorio,

Los fiscales construyeron un caso quirúrgicamente diseñado para solamente hacer el contorno sobre García Luna y dejar en la sombra a los funcionarios de los Estados Unidos, de todas estas agencias que le daban caudales enormes de dinero, de las cuales nadie le exigió cuentas a García Luna, de que durante más de una década se hicieron y se deshicieron operativos y se llevaron a cabo o dejaron de llevarse a cabo estrategias, no solamente por García Luna, porque la narrativa que nos presenta el Presidente del delincuente solitario, es completamente inadmisibles. En el procedimiento se habló de que el aeropuerto de la Ciudad de México era una terminal en la cual se hacía trasiego de drogas y entonces la pregunta inmediata que haría una persona sensata es: ¿dónde está el director o los directores de ASA, de aeropuertos y servicios auxiliares, recordemos que en esos catorce años, de los que estamos hablando, solamente hubo dos directores de aeropuertos y servicios auxiliares y solamente uno de ellos fue transexual como García Luna ¿dónde están las declaraciones de este personaje? (Reyes Orona en Aristegui, 2023)

Junto con esta imagen del villano condenado, representativo de una supuesta justicia que llegaría al país para comenzar a dismantelar las estructuras de la delincuencia organizada, aparece en los medios de comunicación todo el aparato que revela y distribuye un estado de ánimo eufórico, como alivio o catarsis, mismo que pareciera adherirse a la ovación de pie en el teatro del Bosque Julio Castillo, lleno total (función del 4 de febrero del 2023), donde se aplaude y se emula la obra *Tártaro. Réquiem de cuerpo presente por el niño que aprendió a matar*, escrita por Sergio López Vigueras quien fuera ganador del Premio Nacional de Dramaturgia Gerardo Mancebo del Castillo por *La bala*. La puesta en escena se realizó por el Colectivo TeatroSinParedes, bajo la dirección de David Psalmon y ha sido interpretada por Bernardo Gamboa, quien aparece tendido boca arriba sobre el escenario, atado de los pies por donde lentamente es levantado para quedar colgado de cabeza, suspendido en el aire y asestando a gritos el relato de las ráfagas de bala que le están acribillando. La nota del programa:

...nos cuenta la historia de un futuro sicario, el hijo de una nación en ruinas, gestado en medio de una guerra fratricida. [En la escena, llegamos al] último instante de su último enfrentamiento. En medio de las ráfagas, siente el golpe del disparo que segará su vida e, intentando hallar sentido, recorre sus momentos clave: desde su anémica gestación y la agonía de su madre provocada por sus condiciones de trabajo, vio a su pueblo ocupado por camionetas de lujo y acallarse ante las ráfagas nocturnas. Vio que a su hermana se la llevaron y no volvió más. Casi jugando, se hizo halcón, luego escolta de un jefe de plaza. Ganó poder, mamó violencia, sembró muerte. Se hizo sicario y se convirtió en una máquina de muerte. (Centro Nacional de las Artes, 2022)

Esta es la anécdota, la trama y el drama que se representa ante nosotros, el público, al que el actor encara y divierte. Se arma un aparato escénico basado en la poética de la mimesis, se construye al personaje en función del gran relato que enmarca una débil memoria nacional alimentada por las imágenes traídas por el cine y la televisión. Para el intento de construcción de verdad sobre la escena, el personaje juega con el público, lo atrae e integra al discurso, en su arenga se intercalan espacios para ser ocupados por palabras proclamadas por la audiencia, junto con la que completan

el diccionario del narco. En otra escena se proyectan imágenes de la tradición cristiana acompañadas de la cabalgata de las Walkirias de Wagner y se alude a recuerdos de infancia compartidos como la serie de televisión del *Chavo del ocho*, pero también a imágenes poéticas, como la del vestido de la hermana que vuela por el aire aludiendo a su rapto.

El Tártaro genera compasión y terror con la música avasalladora y ante las ráfagas de balas incontenibles, de tal modo que se está en “la labor del poeta [que] no es contar los hechos del pasado sino lo que pudo haber sucedido, lo que hubiera sido posible, es decir, hechos verosímiles o necesarios” (Aristóteles citato por Dupont, 217, p. 38.). Por lo contrario, ya Brecht había advertido que, con esta identificación, “un fenómeno social que en determinada época histórica significó un gran avance, es más y más un obstáculo para la evolución de la función social de las artes representativas” (Brecht, 2004, p. 24). Se refiere al manejo de la poética aristotélica que en esos términos se apodera de los afectos para crear el efecto de verdad, propicia la empatía con el personaje y obstruye la posibilidad de reacción crítica ante sucesos que, si bien no están generando acontecimiento, se vuelven afines a una determinada forma sobre la cual nos deslindamos de responsabilidad. Quien al final de cuentas sucumbe a los atropellos de su propio destino es el personaje quien, sin embargo, en este caso, no logra siquiera la anagnórisis necesaria para cumplir con el sentido trágico de la existencia. Pero el público, eufórico por su compasión, logró la catarsis requerida y el equilibrio afectivo.

Por su parte, el show de García Luna tuvo sus capítulos semanales del diez y siete de enero al veintiuno de febrero, periodo durante el cual los medios de comunicación aprovecharon para estar zarandeando a la audiencia a partir de las declaraciones que fueron haciendo los testigos, mismos que eran anunciados como celebridades del gran espectáculo, pues se trataba de los más destacados líderes criminales del narco en México, quienes tuvieron relación directa con el acusado, mismos que ofrecieron su versiones sobre las maneras en que habían sido sobornados, extorsionados o utilizados por él para conseguir el beneficio en la expansión de los cárteles, en su momento de cuatro, a veintiún estados de la República. Para sorpresa de todos y contrario a lo que se esperaba, pues no existían evidencias de todas las acusaciones, el jurado emitió su veredicto unánime de culpabilidad. De tal manera quedó demostrado el actuar criminal del imputado, a lo que enseguida se desencadenaron series de cuestionamientos respecto de las probables consecuencias que esa decisión podría acarrear a grupos del poder, tanto en México como en Estados Unidos, pero sin embargo se dejaron ver reacciones en desentendimiento con todo lo relacionado con García Luna. Al parecer ahora, se trata del personaje que actuó en solitario, engañando a sus más cercanos colaboradores, amigos y familiares. Ante eso se siguen las preguntas como las del sociólogo Alfredo Figueroa respecto del aparato, fachada de prácticas sistemáticas capaces de elaborar un *Deus ex machina* para intervenir en el destino de naciones enteras.

Cuántas presiones recibe un Presidente de la república mexicana para actuar en favor de un cártel y en contra de otro, ¿de quién es esa política? ¿de México o de los Estados Unidos? o ¿hay alguna duda de lo que hicieron en Colombia y de lo que han hecho en Latinoamérica los norteamericanos con relación a este tema? o ¿hay alguna duda de las presiones que se ejercen a los gobiernos de México? Porque hay una fachada aquí de cosas que, me parece, hay que cuestionar profundamente respecto de lo que está aconteciendo. (Figuerola en Aristegui)

La capacidad crítica para alcanzar justicia y lograr verdades se nulifica con el poder de este tipo de aparato teatral capaz de articular el mito de la barbarie y la violencia extremas, donde la redención se convierte en utopía de un pueblo con los personajes que deben permanecer siempre en la oscuridad del miedo y la ignominia

Replantearnos e intentar reconstruir

Una representación que prescinda en gran medida de la identificación permitirá una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional está en consonancia con su aspecto crítico. (Brecht)

La obra *Pandemónium, la tregua del caos* (función del 24 de noviembre del 2022 en el foro la Gruta del Centro Cultural Helénico) se trata de un dispositivo escénico amalgamado por una fuerte emocionalidad, por el coraje y la frustración acumulada ante las muertes innumerables, nombrables e innombrables, frente a las imágenes cotidianas de familiares, madres principalmente, implorando clemencia y auxilio para encontrar a sus hijos, entre lamentos, incertidumbre y el azoro de hallazgos en fosas clandestinas, en medio del desierto y de parajes inhóspitos, pero sobre todo, se trata de un duelo pandémico que transita por exponer la negación, la ira, la depresión, la negociación y la aceptación, intenta ser un abrazo colectivo, musical, poético, amoroso y compasivo que sirva de acompañamiento, en el entorno de música de rock, desde su perspectiva contestataria y contracultural.

En compañía del grupo musical Los Asintomáticos, liderado por Gustavo Franco, Michelle Solano aglutina en el escenario talentos que están dispuestos a activar un dispositivo a través del cual se logre ese abrazo respetuoso de las emociones de cada espectador o asistente. Participan en el diseño visual Alain Kerriou y en el trabajo dancístico, Carol Cervantes.

A diferencia de cualquier concierto, en éste la cantante actriz no llega al escenario y se para frente al público con ademán para que todos aplaudamos su presencia, sino que aparece como uno más de quienes habitamos el espacio y entonces observamos a la figura hierática de la persona que ingresa a la escena, al lugar hacia donde se mira: el teatro. Parece no poder cargar sobre sí el peso de la conciencia de su dolor. Se mueve, sin embargo, lenta, observa el espacio y a quienes lo habitamos con un dejo displicente en el gesto. Panea el lugar para ubicarse, a modo de encontrar el sitio desde el cual dirigir su canto. Como una Antígona, otea el horizonte y confronta al Estado, a sus leyes abyectas. Se asume y expone su des-concierto, su enajenación, su falta de pericia para

someterse al régimen, el que le tira a cada paso un muerto al que no puede enterrar. Ella, formada por el movimiento del rock en el terreno político, conceptual e ideológico, trae en su repertorio las canciones de protesta, de guerra, de lucha, de insubordinación. Con ese bagaje se irá hilvanando el duelo que culminará con un canto de luz, con una perspectiva de la vida como territorio de resistencia. Si bien no alberga esperanza, la relación del movimiento escénico, de las danzas y de las proyecciones reúnen en este collage las imágenes que componen una poesía escénica en el borde, en un umbral dibujado con una línea tenue, apenas imperceptible por donde el pensamiento se desenvuelve entre sonidos, palabras, siluetas de madres rastreadoras, quienes por haber pasado años buscando a sus hijos, han descubierto decenas de fosas clandestinas, en un país que supera los cien mil desaparecidos (Guillén, 2022) en apenas catorce años, rebasando las cifras de territorios que han estado en guerra o han sido víctimas de dictaduras por veinte o treinta años en Latinoamérica.

Este dispositivo escénico nos permite reflexionar, además, sobre el afán por derrocar al patriarcado, donde igualmente que otras militancias como los movimientos feministas se han olvidado de la mujer, donde su cuerpo, su fisonomía, su mente, su espíritu y su fisiología se ponen siempre al margen o, peor aún, a la deriva. Con el lema de “mi cuerpo mi decisión”; parecieran perder el diálogo con ese cuerpo en pro de la defensa por la decisión que retorna al pensamiento cavernario de Platón. La razón, como entidad suprema, sabe y determina sobre el cuerpo y, digámoslo de una vez de paso, también por encima del espíritu, ejerciendo una soberanía a ultranza que desoye de los afectos encarnados en las emociones, las sensaciones y el sentir de un cuerpo en devenir y no de un cuerpo materia utilitaria. A las mujeres las están y se están matando. Machismo, feminismo, patriarcado y matriarcado parecieran tener como enemigo común a la mujer, a la persona, a la que no pueden dejar de ver como adversaria siempre en su lugar de imagen, de símbolo de todos los horrores sobre los que en ella se ha constituido como emblema del ser en desventaja, pero que, por el contrario, bien valdría intentar “un relato, tal vez, donde haya menos heroínas transgresoras, menos caricaturas vacías y más espacios de interlocución y de reconocimiento de las deudas con el pasado” (Solana, 2017, p. 101).

En tal ruta se encuentra el pandemónium, como oportunidad de interlocución que no apela al sentimentalismo efectista, sino que es fuerza que apela a todas las deidades supremas ante la sordera del mundo, de la sociedad, de las culturas que difícilmente bajan la mirada para convivir y conversar con los relegados, aquellas y aquellos que se van quedando atrás, oscurecidos por el torbellino del progreso.

Al modo de una Judith Reyes, estamos en el lugar donde el retorno al rito posibilita poner de lado las emociones, reconocer los afectos ligados al pensamiento, el escrutinio auto crítico, en vez de contribuir a una retórica gobernada por el autor o director que define y decide el rumbo de las sensaciones, de las reacciones, de los discursos. Aquí hay, como en el nacimiento de la tragedia, el

ser que se encarna en un canto colectivo, incorporado en un mensaje proveniente asimismo de la memoria y de la herida colectivas. La no representación de Michelle Solano está ahí, en un crisol que recoge la huella de la audiencia, en el silencio, el azoro y lo inmutable, estableciendo entre suspiros un diálogo que nos permite cantar y acoger el duelo de todos. Se yergue y se torna evidente “la ventaja principal del teatro épico con su efecto distanciador, que solo consigue mostrar el mundo de modo que sea manejable, [...] y su renuncia a esos elementos místicos que le quedan del teatro habitual de tiempos pasados” (Brecht, 2004, p. 138).

El arte contemporáneo, que abreva de su contexto inmediato y toma la simbología del mundo en constante devenir, da cuenta sin embargo de un sustrato imperceptible que se halla en la vida cotidiana, tanto como en los modos de representarla. El aparato que distribuye las emociones y los afectos se concreta en las maquinarias del capital y del Estado, mientras que los artistas escénicos (algunos, los menos) proponen dispositivos y contra dispositivos necesarios para interrumpir el funcionamiento de ese aparato que, de modo perverso, usa y distribuye la sensibilidad para atizar los remolinos de la modernidad capitalista, depredadora de nuestros territorios. El devenir del intérprete, en su combate creativo entre el mundo y la tierra (1), trasmina el potencial de hacer verdad al que aspiraría el arte desde siempre.

Heidegger (1996), el mundo se refiere al dominio de las cosas y su articulación de sentido de acuerdo con referentes dados y conocidos. Serían las relaciones estratificadas en las que el ser interactúa con lo social, lo colectivo e incluso con lo individual en función de su relación con los objetos y con el arte y, a partir de ello, de la manera de hacer arte. La tierra son las fuerzas de la naturaleza interna del humano y su devenir en función de las energías que le circundan. (Ciudad de México, a 25 de febrero de 2023)

Referencias

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.
- Aristegui Noticias. (2023). Noticias del 22 de febrero de 2023 [Video].
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Alba.
- Campo, A. (2004). *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Mosquito comunicaciones.
- Carnevali, D. (2017). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Paso de Gato / Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Dupont, F. (2017). *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Cultura e Barbárie.
- Echeverría, B. (2011). *Crítica de la modernidad capitalista*. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia / OXFAM.
- Gabriel, M. (2016). *Por qué no existe el mundo*. Océano.
- García, L.I. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Universidad de Chile.

- Grave Tirado, C. (2017). Nietzsche: drama y filosofía. *Valenciana*, 19, 255-227.
- Grave Tirado, C. (2018). *Nietzsche. Crítica de la voluntad de verdad*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Ediciones Monosílabo.
- Guillén, B. (2022, 20 de octubre). Las fosas clandestinas más grandes de América Latina llegan a La Haya. *El País*. <https://acortar.link/lQqqOR>
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos / Universidad de la Concepción.
- Han, B. (2022). *Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia*. Taurus / Penguin Random House.
- Lara, A. (2013). El giro afectivo. *Athenea digital*, 13(3), 101-119.
- Levi, P. (2000). *Los hundidos y los salvados*. Personalia.
- Lowe, D.M. (1986). *Historia de la percepción burguesa*. Fondo de Cultura Económica.
- Mies, M. (2019). *Patriarcado y acumulación a escala mundial*. Traficante de sueños.
- Reyes, J. (2021). La posición política de Judith Reyes. *Alas para un canto libre. Tributo a Judith Reyes [Album]*. Ediciones Pentagrama.
- Ricoeur, P. (2008). *Ideología y utopía*. Gedisa.
- Rivas, L. E. P. (2020). *Las malas palabras de la pedagogía de lo cotidiano*. Publicar al Sur.
- Solana, M. (2017). Relatos sobre el surgimiento del giro afectivo y el nuevo materialismo: ¿está agotado el giro lingüístico? *Cuadernos de filosofía*, 69, 87-103.
- UNAM. (2021). *La necesidad de una pausa. Ensayos sobre el estado actual de las artes escénicas y la música en México*. Cultura UNAM.

Autor

Arturo Díaz Sandoval. Doctor en Cartografías del Arte Contemporáneo, maestro en investigación en danza por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Imparte la maestría en investigación teatral, el doctorado en artes y las licenciaturas en actuación y escenografía. Es investigador en proyectos sobre historia, memoria y archivos desde una perspectiva latinoamericana.

Declaración

Conflicto de interés

No ten ningún conflicto de interés que declarar.

Financiamiento

Sin ayuda financiera de partes ajenas a este artículo.

Notas

El artículo es original y no ha sido publicado previamente.